

## Detlev Gojowy

### Joseph Schillingers Deutschlandaufenthalt 1928

Der Name Joseph Schillinger (1895–1943) wird in unterschiedlichen Ländern zu unterschiedlichen Epochen – obwohl es sich stets um dieselbe Person handelt – jeweils anders wahrgenommen. Seinen Musik- und Bildnachlass teilen sich die Musikabteilung der New York Public Library im Lincoln Center und das Museum of Modern Art, New York. In der Sowjetunion der 20er Jahre, in denen es für die Neue Musik und ihre Schöpfer langsam gefährlich wurde, konnte man in der Mai-Nummer 1927 der Zeitschrift *Muzyka i revoljucija* (Musik und Revolution) aus der Feder von Marian Koval' Folgendes lesen:

Mit der linken Hand hat die Russische Philharmonie, die in der letzten Konzertsaison eine [...] „Jazzband“ aus Europa geholt hatte, begonnen, diese „Neuentdeckung“ in der UdSSR zu popularisieren. Es gab immer mehr Jazz in Bars und in Theatervorstellungen, sogar innerhalb der Familien. Teilweise wurden von dieser Epidemie auch Clubs angesteckt. Doch nach einiger Zeit begann die Welle der Begeisterung zu verebben – der „Jazz“ fand kein Bürgerrecht in unserer sowjetischen Kunst. Nachklänge dieser Epidemie verblieben jedoch noch da und dort. Als ein solches „da und dort“ erwies sich Leningrad. Unlängst bildete sich in Leningrad die „Erste Konzert-Jazzband“, die im April dieses Jahres im Saal der Staatlichen Akademischen Kapelle erstmals auftrat. Das Einführungswort sprach der Komponist Joseph Schillinger: 1) Foxtrott und Jazz sind zwei Formeln, die dem Bewusstsein des modernen Menschen äquivalent sind. 2) Von der Sinfonie zum Jazz. 3) Die Klassiker gehören gefoltet – man muss sie in zeitgenössischer Tonart spielen. 4) Der Jazz als Mittel zur Verjüngung Europas. 5) Jazz konkurriert mit der Vokalmusik. – Dann verglich der Redner die „Jazzband“ mit Rameau. Er erwähnte, dass für den Jazz eine „theatralisierte Form des Vortrags angemessener“ sei, und erklärte, dass [...] Jazz zur Arbeitszeit die Produktion um 30 bis 40 Prozent steigern. Dieser umständliche Vortrag wurde durch „Genug!“-Rufe unterbrochen, woraufhin der Redner [...] schließlich die im Saal anwesenden Komponisten mit einer „Elektrifizierung der Musik“ [erschreckte]. Nach dem Redner trat die „Jazzband“ selbst auf, spielte akkurat und sauber eine Reihe amerikanischer Foxtrotts mittlerer und unterer Qualität, ein Teil davon nach Melodien von Rimskij-Korsakow, Verdi, Gounod und Rubinstein, die als Klassiker traktiert wurden; selbst das russische Wolgatreidlerlied „Ej uchnem“ wurde in einen Foxtrott umgearbeitet. Das Publikum lachte, einige gingen sogar in Begeisterung weg. Die „Erste Konzert-Jazzband“ hatte Erfolg

gehabt. Wir betrachten diese Tatsache als einen Angriff auf die musikalische Reaktion, der unter den Bedingungen der Politik der neuen Ökonomie stattfinden konnte, und hielten es für nötig, unsere Stimme gegen die Propaganda für derartige „Verjüngungs“-Experimente zu erheben<sup>1</sup>.

Der Verfasser dieses Pamphlets war Marian Koval', der um 1948 Parteikampagnen gegen Šostakovic, Prokof'ev, Chačaturjan, Popov, Mjaskovskij und andere zeitgenössische Komponisten führte und als grimmiger Ideologe die kompositorischen „Sünden“ Šostakovics in gleich drei Fortsetzungen der Zeitschrift *Sovetskaja Muzyka* anprangerte und zu dem Schluss kam, eine Aufführung seiner 1937 verbotenen 4. *Symphonie* wäre eine „Herausforderung der öffentlichen Meinung“ gewesen<sup>2</sup>.

Koval's Pamphlet gegen Schillinger war nicht akademisch, wie wir es im Westen auf den ersten Blick verstehen würden – es war lebensgefährlich. Unter weitaus belangloseren Anschuldigungen seitens der Russischen Assoziation Proletarischer Musiker, die sich als Sittenpolizei nicht nur gegen den Jazz, sondern auch gegen die bürgerliche Moderne à la Stravinskij und Schönberg, gegen Zigeunerromane und selbst gegen Chopins, Cajkovskijs und Skrjabin sensible Hochromantik wandte und die z. B. den im Ausland lebenden Prokof'ev als Faschisten betrachtete, gerieten die wichtigsten Komponisten der sowjetischen Neuen Musik der 20er Jahre wenn nicht ins KZ wie Aleksandr Mosolov oder zur Erschießung wie Schostakowitschs Freund Nikolaj Ėiljaev, so doch jedenfalls in die – ganz offiziell als „Repression“ bezeichnete – Entrechtung, in die Namenlosigkeit und unter Berufsverbot. Reuebekenntnisse genügten allenfalls zum untergeordneten Überleben in Nischen, z. B. in der Militärmusik, in der Bühnenmusik, später in der Filmmusik. Erwünscht war die Beschäftigung mit Folklore, ihre Erforschung und schöpferische Entwicklung – so konnte z. B. der inzwischen rechtlo-

---

<sup>1</sup> *Muzyka i revoljucija* 1927, H. 2, S. 49 [Neue sowjetische Musik der 20er Jahre, Übersetzung vom Verf., Laaber 1980, S. 449]; desgl.: *Joseph Schillinger – Komponist und Utopist*, in: *Jazz und Avantgarde* (Hildesheimer Musikwiss. Arbeiten 5), hg. von Jürgen Arndt und Werner Keil, Hildesheim 1998, S. 126-139.

<sup>2</sup> *Tvorčeskij put' D. Šostakoviča* [Der kompositorische Weg D. Schostakowitschs], o. O. 1948, H. 2, S. 47-61; H. 3, S. 31-43; H. 4, S. 8-19.

se „Feind“<sup>3</sup> Nikolaj Roslavec, bislang Wortführer der sowjetischen Avantgarde, am Usbekischen Nationalballett in Taschkent zeitweise den Moskauer Verfolgungen ausweichen. Folklore war auch eine „Nische“ Schillingers: Bei Exkursionen des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte in den georgischen Kaukasus 1927 hatte er eine Gruppe amerikanischer Forscher begleitet, die ihn ihrerseits zu einer Vortragsreise in die USA einluden, veranstaltet von der Society of Cultural Relations with Russia. Es war also kein „illegales“ Verlassen der Sowjetunion. Schillinger war immerhin zeitweise Dekan am Musikinstitut Char'kov, seit 1925 Professor am Institut für Kunstwissenschaften, seit 1926 im Vorstand der Leningrader Assoziation für Zeitgenössische Musik und 1928 deren offiziöser Repräsentant<sup>4</sup>. Von ihrem Direktor Jurij Šaporin bekam er am 25. Juli 1928 ein Empfehlungsschreiben mit auf die Reise<sup>5</sup>. Von dieser Reise jedoch kehrte er verständlicherweise nie zurück. (Ähnlich hatte sich 1922 die Emigration Arthur Louriés vollzogen: Auch er „vergaß“, nach einer zunächst offiziellen Dienstreise nach Berlin – Treffen mit Ferruccio Busoni – und Paris – Treffen mit Igor Stravinskij – nach Russland zurückzukehren.)

Nun war der Jazzfan Joseph Schillinger also in New York! Man könnte meinen, er hätte jetzt zu Füßen der verehrten Jazzmeister gesessen und hingerissen ihre Kunst studiert. Ohne dass man dies ausschließen müsste, kam es in gewisser Beziehung jedoch umgekehrt: Jazzmeister wie Glenn Miller, Benny Goodman, Oscar Levant, Lynn Murray oder Tommy Dorsey kamen als Schüler zu ihm, um systematisch das Handwerk der Komposition und Instrumentation zu studieren. Lehren wurde seine Haupttätig-

<sup>3</sup>So wurde in sowjetischen Musikkreisen dieser Komponist bis in die 80er Jahre allen Ernstes bezeichnet.

<sup>4</sup>Joseph Schillinger, in: *Pro Musica*, New York 3-6/1929, S. 44.

<sup>5</sup>In engl. Wortlaut mitgeteilt von Louis Pine, West Branch, Iowa: „The Direction of the Leningrad's Association for Contemporary Music begs to consider the composer Joseph Schillinger as his representative, invested with full power, in all kind of questions, concerning the organisation of concerts of Russian authors works – in the Western-Europe and the United States of America. Besides Joseph Schillinger is intrusted to establish a close friendship of the Leningrad's Association for Contemporary Music with all the sections of the International Society for Contemporary Music, in which we would ask you to be of greatest assistance to him. President J. Chaporin.“

keit in Amerika – vom Komponieren konnte er nicht leben; seine Werke wurden nur selten aufgeführt. Aber aus Europa hatte der in der Tradition Rimskij-Korsakovs aufgewachsene Schüler Nikolaj Čerepnins jenen Fundus an kompositorischem Handwerk mitgebracht, der der Neuen Welt fehlte. Zu ihm kamen nicht nur Studenten und Liebhaber der „ernsten“ Musik, sondern hauptsächlich Praktiker der „leichten Musik“ sowie die Kirchenmusik pflegende Ordensfrauen, um sich in den Feinheiten des musikalischen Satzes und des Arrangements zu vervollkommen. Man kann sagen, dass Schillinger hierbei Entscheidendes zur Formung des Big-Band-Jazz beitrug – so war z.B. die *Moonlight Serenade* von Glenn Miller auf ein Thema aus Čajkovskijs 5. *Symphonie* eine Übungsaufgabe bei Joseph Schillinger<sup>6</sup>. Oft besuchte er seine Schüler in den Hotels, wo sie spielten: Benny Goodman im Waldorff-Astoria, Glenn Miller im Pennsylvania, Nal Brandwynne im Essex House, Val Oleman im Glass Hut, Tommy Dorsey im Pennsylvania, Will Bradley im Astor und Red Norvo im Swing Club. Gelegentlich riefen diese ihn auch zur Nachtstunde an, wenn es ein musikalisches Problem zu lösen gab<sup>7</sup>. Schillinger lebte von dieser Tätigkeit nicht schlecht, unterrichtete dreizehn Stunden am Tag und verdiente so gut, dass er sich die teuersten Wohnungen um den Central Park leisten konnte und noch Mittel für seine musikalischen und technischen Experimente hatte.

Nach Amerika war zu jener Zeit auch ein Landsmann Schillingers gekommen: der Ingenieur Lev Termen, im Westen bekannt unter seinem alten französischen Familiennamen Theremin, 1920 Erfinder eines der ersten elektronischen Musikinstrumente, der „Termenvox“, auch „Aerophon“ genannt, damals mit großem Erfolg vor Lenin präsentiert. Ein poliertes Kästchen von denkbar einfacher Bedienung, aus dem eine Antenne ragt: Die Tonerzeugung geschieht durch Rückkopplung, indem sich der Spieler mit der Hand der Antenne nähert oder sich von ihr entfernt. Der Ton war zunächst gleitend – abgestufte Töne zu erzeugen, war erst das Ziel späterer Entwicklungen hin zum Tasteninstrument.

---

<sup>6</sup>Schillinger, Frances: *Joseph Schillinger. A Memoir by his Wife*, New York 1949, S. 95.

<sup>7</sup>Ebd., S. 95-100.

Theremin war – die Liberalisierungen der „Neuen Ökonomischen Politik“ hatten es möglich gemacht – nach Europa und Amerika gereist, um sein Instrument vorzustellen. 1927 stieß es bei der Frankfurter Musikausstellung in Berlin, München und Dresden auf Interesse. Es wurde nicht nur in Kulturzeitschriften<sup>8</sup> ausführlich gewürdigt, sondern inspirierte auch bis in die 30er Jahre Radiobastler zu Nachbauten<sup>9</sup>.

Schillinger dürften Theremin und sein Gerät schon aus Leningrad bekannt gewesen sein, wo dieser es am 9. Mai 1927 in einem „Lektions-Konzert“ vorgestellt hatte<sup>10</sup>; in Amerika wurde Schillinger nun sein Förderer, indem er für die Termenvox das erste Konzertstück komponierte: die *First Airphonic Suite*<sup>11</sup>. Ihre Uraufführung fand am 19. Oktober 1929 unter Leitung von Nikolaj Sokolov mit dem Komponisten als Solisten statt; eine europäische Erstaufführung gab es am 27. April 1996 mit Lydia Kavina als Solistin und dem Hochschulorchester Karlsruhe unter Zsolt Nagy.

Mit Theremin und Henry Cowell kam es dann zu einer weiteren Zusammenarbeit an einem jener Instrumente, die sich unter dem Stichwort „Elektronische Musik“ zusammenfassen lassen: dem

---

<sup>8</sup>U. a. Gradenwitz, Alfred: *Die Thereminsche Ätherwellenmusik. Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*, Bd. 5, Jg. 1928, Stuttgart 1928, S. 104-111. – *Wie wirkte das „Aerophon“ auf die Fachwelt?*, in: *Berliner Tageblatt* Nr. 464, 1. 10. 1927; *Theremins Sphärenmusik*, in: *Die Umschau* 31/1927, 3. 12. 1927, S. 1013-1015. Die Hinweise auf diese Veröffentlichungen verdanke ich Louis Pine.

<sup>9</sup>Winckelmann, Joachim: *Das Theremin-Musikgerät. Selbstbau und Spielanleitung. Ausführliche Bauanleitung* (Deutsche Radio-Bücherei 46), Berlin-Tempelhof, Dt. Lit. Inst. 1932. So nachgewiesen im alten Katalog der Bibliothek der Humboldt-Universität Berlin; das Exemplar wurde jedoch in den 70er Jahren ausgesondert. Ein Artikel Selbstbau eines Theremin-Musikgerätes, vermutlich in der Zs. *Funk*, konnte noch nicht ermittelt werden, beide Hinweise von Louis Pine.

<sup>10</sup>Drozdov, Anatolij: *Lekcija-konzert L. S. Termena*, in: *Muzyka i revoljucija* 1927, H. 5-6, S. 38, [*Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Übersetzung vom Verf., Laaber 1980, S. 447f.]

<sup>11</sup>*First Airphonic Suite for RCA Theremin and Orchestra*, datiert September 1929; Musikabteilung der New York Public Library, Lincoln-Center, Abt. „Special Research“.

„Rhythmicon“, welches selbstständig zunächst 16 verschiedene Rhythmen ohne Zutun eines Spielers hervorbrachte. Heute sind solche Einmanninstrumente, die auf Knopfdruck die verschiedenen Samba-, Rumba-, Marsch- oder Rock'n'Roll-Rhythmen produzieren – der Spieler muss nur die Melodie eingeben und für die harmonische Begleitung die entsprechenden Bässe antippen – in der Unterhaltungsmusik allbekannt und verbreitet, ohne dass noch ins Gedächtnis käme, dass sie den Hirnen russischer Futuristen entsprungen waren<sup>12</sup>. Schillingers Witwe hat die Begeisterung John Cages an diesem Ur-Instrument bei seinem Besuch in Schillingers Wohnung überliefert<sup>13</sup>, und Henry Cowell komponierte dafür das sinfonische Werk *Rhythmica*.

Daneben entwickelte Schillinger ein umfassendes Konzept, das den Komponistenstand erheblich in Frage stellen sollte: die Automatisierung des Kompositionsvorganges auf der Basis von gesteuerten Zufallsoperationen. Es wurzelt in seiner Theorie von der umfassenden mathematischen Basis aller Künste, die sich mit den futuristischen Visionen Velimir Chlebnikovs verknüpft, mit der Entzifferung der „Keilschrift der Gestirne“ schließlich das Leben auf der Erde umfassend steuern zu können<sup>14</sup>. Die Künste Malerei,

---

<sup>12</sup>Schon 1918 hatte Schillinger, wie sein Weggenosse Vladimir Dukelskij unter dem Pseudonym Vernon Duke bezeugte, einen Artikel *Elektrifikation der Musik* verfasst, in dem er seine Ideen von der Inadäquatheit der herkömmlichen Musikinstrumente darlegte sowie die Notwendigkeit, neue zu entwickeln, bei denen der Klang elektronisch erzeugt und gesteuert würde. Duke, Vernon: *Gershwin, Schillinger and Dukelsky. Some Reminiscences*, in: *Musical Quarterly* 33 (1947), S. 102-115.

<sup>13</sup>Schillinger, Frances: *Joseph Schillinger. A Memoir by his Wife*. New York 1949, S. 197f.: „[...] In our studio Mr. Cage went wild about Schillinger's rhythm music. They played four hands at the piano, though in his enthusiasm Mr. Cage could hardly sit still enough to carry out Schillinger's instruction on rhythm. Joseph had found Indian drums which he played, not like Gene Krupa, but with intricate patterns derived from his theory of rhythm. After that he demonstrated the Theremin Rhythmicon, and played recordings made from it. They sounded like the most complex drumming ever recorded. Mr. Cage was beside himself [...]“.

<sup>14</sup>Lourié, Arthur: *Detskij raj* [Paradies der Kindheit], in: *Vozdušnye puti*, New York 3/1963, S. 161-171, [Arthur Lourié und der russische Futurismus, Übersetzung vom Verf., Laaber 1993, S. 106-109].

Dichtung und Musik beruhten auf gemeinsamen Prinzipien und sollten einander durchdringen, hatte das Petersburger Futuristenmanifest 1914 proklamiert<sup>15</sup>. Schillinger führt in seinem erst postum erschienenen Lebenswerk *The Mathematical Basis of the Arts* vor<sup>16</sup>, wie in Verzerrungstechniken Bilder verändert, dann aber in gesteuertem synthetischem Verfahren von selbst entstehen können, und zeigt analoge Techniken für die musikalische Komposition in aleatorischer Rotation auf<sup>17</sup>. Diese Gedanken entsetzten nicht nur 1927 seine Leningrader Komponistenkollegen, sondern auch 1950 noch den Autor Alexander Truslit in der Bärenreiterschen *Musica*, der hier das Ende der Musik kommen sah<sup>18</sup>. Den mechanistisch-baukastenförmigen Strukturen seiner frühen, noch in der Sowjetunion verlegten Klavierkompositionen<sup>19</sup>, für die sich der junge Šostakovic als Freund und Interpret begeisterte, erwecken die Vermutung, er habe solche Prinzipien bereits damals und dort ausprobiert.

Ebenfalls erst postum erschienen – mit einem Vorwort von Henry Cowell – ist Schillingers vierbändiger Kompositionskurs *The Schillinger System of Musical Composition*<sup>20</sup>, das als Unterrichtswerk an zahlreichen „Schillinger Institutes“ amerikanischer Universitäten diente. Skizzenweise überlieferte seine Witwe die Gedanken seiner intermedialen Poetik wie die folgenden:

Musikalisches Spielzeug, halbautomatische Instrumente, die zur eigenen kompositorischen Tätigkeit ohne spezielles Training anregen sollen; Theaterketten, welche kurze Vorstellungen mit kompletten Produktionen unter Verknüpfung unterschiedlicher Kunstelemente geben sollen, ihr Ablauf wäre halbautomatisch; für Fernsehproduktionen reine Design-Folgen wie auch solche in Verknüpfung mit Musik, Solo- und Chordeklamation, Monodramen,

<sup>15</sup>Ebd., S. 96f.

<sup>16</sup>New York: Philosophic Library 1948.

<sup>17</sup>Solche Versuche computergesteuerter Entstehung wurden in Russland weitergeführt – der Verfasser erinnert sich an einen Vortrag des Moskauer TH-Professors Aleksej Lerner im Herbst 1967 mit deren Präsentation.

<sup>18</sup>Alexander Truslit: *Kommt das Zeitalter der Synthetischen Musik? Eine Betrachtung zum „Schillinger-System“*, in: *Musica* 4 (1950), S. 176-188.

<sup>19</sup>*Cinq Morceaux* op. 12, Sowj. Staatsverlag 1927, *L'Excentriade* op. 14, Sowj. Staatsverlag 1928.

<sup>20</sup>Schillinger, Joseph: *The Schillinger System of Musical Composition*, New York 1946.

Monodramen mit Musik, Tanz in der Verbindung mit Puppenspiel, belebtes Design, automatische visuelle Kompositionen in kinetischer Belebung; Publikationen wissenschaftlicher Textbücher in Verbindung mit Kursen für Künstler, Schauspieler, Komponisten und Dirigenten; für den Film Produktionen unter Verwendung von Klang, Aktion, beweglichen Objekten, belebtem Design; Tanz in Verbindung mit Musik, Licht, kinetischen Objekten, Puppen als Partnern, Schattenspielen und optischen Produktionen; Maschinerien für automatische Design-Entwürfe zusammen mit Druck, Webverfahren, Instrumente zur halbautomatischen Entwicklung von Design als Zeitvertreib, dreidimensionale kinetische „Automatone“; Schulen für diese Art Produktionen für alle technisch wie künstlerisch Beteiligten, auch als Fernkurse<sup>21</sup>.

Erinnern wir uns kurz, dass solche Ideen auch am Dessauer Bauhaus eine Rolle spielten, bevor es von den Nationalsozialisten geschlossen wurde. Ein Blick in vertraute Fernsehserien, wie z. B. die Muppet-Show, in Video-Produktionen vom Hochkünstlerischen bis zum Trivialen, zeigt uns, in welchem Maß Schillingers Ideen an der akustischen wie optischen Formung unserer kulturellen Umwelt Teil hatten.

Der Weg aus dem futuristischen, langsam in den Stalinismus gleitenden Russland ins weltoffene Amerika führte Schillinger 1928 durch das noch weltoffene Deutschland der Weimarer Republik, wo ihm durchaus Beachtung geschenkt wurde. Amerikanische Kollegen wie Louis Pine, der sich anhand weiterer Nachlassmaterialien einer ausführlichen Erforschung seiner Biografie gewidmet hat<sup>22</sup>, haben herausgefunden, dass Schillinger irgendwann nach dem 25. Juli in Deutschland eintraf und dort bis November blieb, um für die Leningrader Assotiation für Neue Musik Kontakte zu knüpfen. Er wohnte bei „Waldemar Vogel, Berlin, Winterfeldstraße 21b bei Berger“, der sich leicht als der gleichfalls aus Russland stammende Komponist Vladimir Vogel identifizieren lässt – dieser war seinerzeit zusammen mit Kurt Weill Meisterschüler Ferruccio Busonis an der Preußischen Akademie der Künste. Dieser Gastgeber muss – nach Einsicht in seine damaligen Kompositionen in der Preußischen Staatsbibliothek wie

---

<sup>21</sup>Schillinger, *Joseph Schillinger* (wie Anm. 13), S. 102f.

<sup>22</sup>Zu nennen in diesem Zusammenhang weiter Ned Quist mit einem Werkverzeichnis *The works of Joseph Schillinger*, Baltimore 2000; ders.: *Toward a Reconstruction of the Legacy of Joseph Schillinger. Notes*, o. O. 2002, S. 765-786.



*Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion* nach Erich Weinert für Sprechgesang und Klavier oder *Sturmbezirk Wedding* für Stimme, Chor und Klavier, erschienen im Sowjetischen Staatsverlag 1931 und 1932 – politisch linksorientiert gewesen sein. Als Musikkritiker war er für die sozialistische *Welt am Abend* tätig. Am 27. Dezember 1928 beispielsweise schrieb er hier einen Bericht unter dem Kürzel „W. V.“ über ein Konzert der „Gesellschaft der Freunde des Neuen Russland“ zusammen mit dem „Verein zur Pflege deutscher Kunst“<sup>23</sup> – ein Austauschkonzert mit zeitgenössischer russischer Musik. Es spielten Nikolaj Roslavec und Leonid Polovinkin sowie von der Leningrader Assoziation die Komponisten Jurij Tjulin, Pëtr Rjazanov, Gavriil Popov, Joseph Schillinger und weitere Musiker aus der jüdischen Gruppe um Aleksandr Veprik<sup>24</sup>. Die Programmzeitschrift *Der Deutsche Rundfunk*<sup>25</sup> kündigt 1929 in Heft 4 das Programm „Die Funkstunde“ mit Nikolaj Lopatnikov und Joseph Schillinger an und vermerkt, dass dieser bereits „nach Amerika gegangen“ sei. Am 1. Februar standen dementsprechend im Berliner Sender in „Musik der Gegenwart“ um 21:30 Uhr, moderiert von Kurt von Wolfurt, neben Lopatnikovs *Sonatine für Klavier* in Ausführung des Komponisten von Schillinger die Kompositionen *Tanz*, *Pogodka*, *Groteske* und *L'Excentriade*, gespielt von Irena Westermann, auf dem Programm. Unter den Musiklexika jener Zeit verzeichnen Schillinger mehr oder minder ausführlich Hermann Aberts *Illustriertes Musiklexikon* 1927, Alfred Einsteins *Neues Musiklexikon* 1926, Hugo Riemanns *Musik-Lexikon* 1929 und Paul Franks und Wilhelm Altmanns *Tonkünstlerlexikon* noch 1936; die Zeitschrift *Melos* widmete in Heft 4 (1928) im Rahmen des Artikels *Die junge Komponistengeneration in Leningrad* von Igor Gljeboff (Glebov) u. a. Josef Schillinger einen ausführlichen Abschnitt. Die Weimarer Republik war keine Kulturwüste – dies blieb in Deutschland wie in Russland dem nachfolgenden Jahrzehnt vorbehalten.

---

<sup>23</sup>Vogel leitete seit 1926 das Musikdepartement der „Gesellschaft der Freunde des neuen Russland“ und war der Vermittler zwischen beiden Institutionen, vgl. Jascha Nemtsov: *Jüdische Musik in Sowjetrussland*, Berlin 2002, S. 350.

<sup>24</sup>*Konzertrundschau – Junge Leute auf isoliertem Posten*, 27. 12. 1928.

<sup>25</sup>*Der Deutsche Rundfunk*, 1929, H. 4.